

## A komikus néger sztereotípiája két népszerű változata a 19. század eleji minstrel dalokban

A hazai amerikanisztikában viszonylag még ismeretlen és feltáratlan a *blackface minstrelsy*<sup>1</sup> hagyománya, jóllehet az USA irodalmának és kultúrájának árnyaltabb megismeréséhez szinte elengedhetetlen a jelenség részletesebb tanulmányozása. A *minstrel* színház csaknem fél évszázados fennállása során (az 1840-es évektől) olyan kulturális kódokat és ikonokat hívott életre (mint a későbbiekben majd részletesen látni fogjuk), melyek nemcsak jelentősen átalakították az amerikai társadalmi tudatot, de mint így kitermelődött kulturális építőkövek beépültek a szűkebb amerikai kultúrába. Lényeges megjegyezni, hogy a fent említett jelentős társadalmi és kulturális hatások ellenére Amerikában is csak az 1970-es évektől szenteltek nagyobb kritikai figyelmet a *blackface minstrelsy* részletesebb tanulmányozásának.

Bár a feketére festett ábrázatot már a 14. és 15. században ismerte és alkalmazta az európai színházi hagyomány kifejezetten komikus hatást célozva meg (lásd az itáliai *commedia dell'arte*,<sup>2</sup> illetve az angol némajátékok, udvari maszkabálok és népfesztiválok), ez a virágzó hagyomány majd csak az 1760-as évektől és kizárólagosan Amerikában fog összekapcsolódni konkrétan a négerség színpadi megjelenítésével, illetve azzal a jelképrendszerrel, mely közvetlenül utal majd az amerikaiak „sajátos intézményére”: a rabszolgaságra, illetve, általánosabban megfogalmazva, az amerikai négerség és a fehér lakosság gyakran ellentmondásos és összetett viszonyára.

A *blackface minstrel* színház mind történelmi, mind kulturális, mind pedig színháztörténeti szempontból egyedülálló jelenség. Történelmileg a *minstrel* színház kialakulása az 1812-es háborúhoz, illetve az azt lezáró ghenti békéhez köthető, amelyet az amerikai történelemkönyvek előszeretettel emlegetnek „a második függetlenségi nyilatkozat” néven. A békeszerződés két fontos eredménnyel járt. Először is a győzelem következtében természetszerűen felkorbácsolódtak a nemzeti érzelmek, másfelől politikailag és kulturális szempontból is egyre erőteljesebbé váltak Amerikában az Európától való elszigetelődés jelei. A múlt század húszas-harmincas éveitől megjelenő, feketére mázolt arcú színészek énekes-táncos egyéni előadásai, majd az 1840-es években kialakuló (szervezetiségében és felépítésében jóval kimunkáltabb)

<sup>1</sup> A *blackface minstrelsy* a feketére festett arcú, négereket utánzó fehér komikus színészek népszerű, táncos-énekes vándorszínháza, amely az 1820-as évektől terjedt el Amerikában. Maga a *blackface make-up* legtöbbször égetett parafával készült a fehér előadó arcára. A szénszerű, mélyfekete arcfesték, a széles fehér kontúrokkal megrajzolt szem és száj a *minstrel* színész ábrázatának állandó kellékeivé váltak, innen a fekete fizimiskás *minstrel* elnevezés.

<sup>2</sup> A *commedia dell'arte* tulajdonképpen a *minstrelszínház* egyik közvetlen európai elődjének tekinthető (Rehin, George F.: Harlequin Jim Crow: Continuity and the Convergence in Blackface Clowning. *Journal of Popular Culture*, 1975. Vol. 9. No. 3. 686).

*minstrel show* pontosan azt a háború utáni igényt igyekeztek kielégíteni, hogy az európai elitizmussal szemben megteremtsék a „közembernek szóló kultúrát”, mely nemcsak a demokrácia, hanem egyenesen az „egyszerű fehér átlag amerikai”<sup>3</sup> dicsőségére jött létre.

Az első *minstrel show*k az USA északi államaiban, északi (korábban egyedül fellépő) fehér előadók szerveződéséből alakultak,<sup>4</sup> akik egy bizonyos Thomas Dartmouth Rice „Jim Crow” számát fejlesztették tovább egész estét betöltő előadássá. A három önálló részből álló *show* (felvezetés, *olio*<sup>5</sup> és ültetvényes jelenet) zene-számaival, groteszk táncjeleneteivel, szatirikus álnéger dialógusaival, tudományosságot színlelő, oktató előadásaival és még ki tudja hány tömegszórakoztatást célzó attrakciójával majd fél évszázadon át Amerika legkedveltebb, és egyben legnagyobb tömegeket szórakoztató színházi hagyományává lett.

Különleges, és szinte egyedülálló a világon, hogy a *minstrel show*, eme népszerű színházi műfaj, igen rövid idő alatt nemcsak uralkodó szerepet vívott ki magának az újvilági angolszász kultúrán belül, hanem tette ezt a kizsákmányolt, rabszolgasorban tartott színesbőrű kisebbség kulturális kifosztásával, a kasztrendszer és a faji megkülönböztetés újrarahangsúlyozása, a fehér uralmi rend megerősítése révén. (A *minstrel show* miközben fényes sikerre juttatta a fekete maszkos előadót, folyamatosan porrá zúzta annak önbecsülését, akit megjelenített, akinek ezt a sikert köszönhetette: a néger emberét). Meg kell azonban jegyezni, hogy bár a *minstrel* színpad valóban felhasználta és néhol ki is használta a néger mint szórakoztató és mulattató, a köztudatban már rég meglévő komikus sztereotípiáját (valamint a négerek dialektusát és néhány kulturális hagyományát), mindenképpen a *blackface minstrel* színház javára írandó, hogy a színpadon fórumot teremtett a négerség és néhány eredeti néger kultúraanyag számára, még akkor is, ha ezek nagyrészt torzítva, sokszor groteszk, illetve karikatúrisztikus elemekkel együtt kerültek a *minstrel* színpadokra.

A *minstrel* színház legeredetibb és egyben legmaradandóbb találmánya a „Komikus Néger”<sup>6</sup> sztereotípiája volt, melyet a *minstrel show* népszerűsített, intézményesített, és indított el világhódító útjára. Sajnos e helyütt nincs mód arra, hogy kitérjünk e sztereotípiák kialakulásának pontos történelmi, politikai, szociológiai és pszichológiai összefüggéseire. Ezért itt csak annyit jegyünk meg, hogy a tömegszórakoztatás társadalmi és egyben történelmi igényét megérző (és megcélzó)

<sup>3</sup> Toll, Robert C.: *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York, 1974. 26. (a továbbiakban: Toll)

<sup>4</sup> Meg kell jegyezni, hogy a *minstrel show* első fehér előadói meglehetősen kevert kulturális örökséget tudhattak maguk mögött. Egyik oldalról európai őseik kultúrájaiból (olasz, ír, francia, brit hagyomány), másfelől pedig az eredeti amerikai forrásanyagokból merítve (úgy mint az amerikai „határvidek” nagytomondásra épülő mesevilága; a fekete kultúrából tudatosan vagy véletlenszerűen átvett állatmesék, bibliai utalások, fekete néphiedelmek és hagyományok) különös egyveleget, egy mindenképpen sajátos és szokatlan műfajt teremtettek.

<sup>5</sup> Az *olio* a *minstrel show* második felvonása volt, amelyben a varieté színház attrakcióihoz hasonló látványosságok (többek között bűvész- és zsonglőrszámok) szerepeltek.

<sup>6</sup> A „Komikus Néger” elnevezés Sterling A. Brown tipológiai rendszeréből származik, amelyet Brown a *Negro Characters as Seen By White Authors* (*Journal of Negro Education*, 1933. No. 2. 180-201.) című cikkében fejtett ki, ahol a fehérek teremtette regénykaraktereket osztályozza.

*minstrel* színpad északi fehér komikus színészei azért kezdték el magukat százával feketére maszkírozni az 1840-es évektől kezdődően, mert rá kellett ébredniük, hogy a négereket utánzó fekete maszknak (különösen ha az fehér kontúrban úszó dülledt szemmel, toprongyos vagy nevetségesen piperkőc öltözkéssel, bohóccipővel, álnéger dialektussal és néhány bárgyú geggel párosul) szinte mágikus hatása van a tömegekre, így biztos népszerűsége számíthattak.

A politikai meggyőződésükben többnyire bizonytalan fehér előadóművészek, akikre a Jackson-kormányzat demokratikus érzületei éppúgy hatással voltak, mint a déliek antiabolicionista nézetei,<sup>7</sup> nemigen tudták felmérni abban az időben, hogy tevékenységükkel mekkora károkat okoznak majd a négerség történelmi és kulturális fejlődésében. Bár a *blackface minstrel* előadó nehezen menthető fel a négerség össztársadalmi képére olyannyira káros szerepe alól, mégis meg kell említeni, hogy a fehér *minstrel* komikus színészek egy a 19. századi köztudatban tökéletesen elfogadott és törvényesített hiedelemhez kapcsolódtak, mégpedig ahhoz, hogy a feketék nemcsak hogy nem érik el, de jóval alatta maradnak a fehérek által diktált szellemi és kulturális szintnek. Bár a négerség társadalmi immobilitásához, illetve politikai, társadalmi és gazdasági alávetettségéhez<sup>8</sup> épp a fehérek járultak hozzá, ez a tény nem készítette semminemű önkritikára vagy történelmi önvizsgálatra a *minstrel* előadót, legalábbis ezt igazolja a *minstrel* színpadok több mint négy évtizedes elsőpró sikere Amerika-szerte.

A néger, aki kezdetben csupán nyersanyaga volt a *show*knak, jórészt ismeretlen maradt az északi fehér előadók számára. A *minstrelek* célja épp ezért soha nem a négerek élethű megjelenítése volt (leszámítva talán az első néhány egyéni *pre-minstrel* előadást), hanem sokkal inkább a tömegszórakoztatás. Indulásakor a *minstrel show* még valóban, Ostendorf meghatározásának szellemében, úgynevezett „szimbolikus interakció rituálé”,<sup>9</sup> amelyben mind a társadalmi konfliktusok (gazdag-szegény, urbánus-vidéki), mind a faji polarítások (fekete-fehér), mind pedig a társadalmi csoportok különbségei hangot kaptak. Ezáltal a *minstrel show* gyakorlatilag az egész amerikai társadalom polaritás rendszerének hű leképezése volt a maga korában. Az előadások koreográfiája szerint állandósult rituálék szellemében a Ceremóniamester (*Interlocutor* – többnyire fehér előadó) és a két Vezető Mókamester (a félkör két végén helyet foglaló két fekete ún. *Endmen*) dialógusaiban ki-ki megkapta a magáét; a két mókamester azért, hogy a közönség soraiban még a legszerencsétlenebb is felsőbbrendűnek érezhesse magát,<sup>10</sup> a Ceremóniamester pedig, hogy kifejezésre jusson a *minstrel show* szélesebb társadalomkritikája, a korszellem diktálta antiarisztokratizmus, antielitizmus és antiintellektualizmus. A *minstrel* humor dialógusokban, egyéni rutinokban és zeneszámokban megnyilatkozó kettős irányultsága azonban a polgárháború időszakára nemcsak alábbhagyott, de a rabszolgakérdés körüli viták

<sup>7</sup> Toll 72.

<sup>8</sup> Schechter, William: *The History of Negro Humor in America*. New York, 1970. 50.

<sup>9</sup> Ostendorf, Bernd: *Black Literature in White America*. New Jersey, 1982. 69.

<sup>10</sup> Green, Alan W. C.: 'Jim Crow,' 'Zip Coon': The Northern Origins of Negro Minstrelsy. *Massachusetts Review*, 1970. Vol. 11. No. 2. 395.

felelősödésével a néger, mint a komikum és nevetségesség céltáblája egyedül maradt a *minstrel* színpadon, jelezve a fehér *minstrelek* politikai óvatosságát és érzékenységet.

A *minstrel* hagyomány kritikusai közül többen megpróbálkoztak a *show* és benne a „Komikus Néger” népszerűségére a már nagyvonalakban felvázolt történelmi, kulturális és társadalmi magyarázatok mellett bizonyos pszichológiai érvrendszerre is rálelni. Bár ezeknek a pszichológiai elméleteknek és hipotéziseknek kétkedve kell hitelt adnunk, két tény feltétlenül valószínűsíthető. Egyfelől az, hogy a „Komikus Néger” formulája megfelelt a fehérek négerekre vonatkozó elvárásainak, amennyiben „boldog, mulatságos teremtménynek”<sup>11</sup> ábrázolta a négert, aki semmiképp nem ébreszt félelmet a szemlélőben; másfelől pedig mentesítette a fehéreket a rabszolgaság tényének felelőssége alól (hiszen a színpadon életre keltett naív lények számára ez az intézmény tűnt a gyámkodás legjobb formájának). Rice „Jim Crow” száma (mely mind a *minstrel show*, mind az általam vizsgált sztereotípiája magva) egy „alapvető, axiomatikus, a köztudatban is elfogadott és hagyományossá vált ötlethalmazból alakult ki”,<sup>12</sup> mely zseniális és egyben végzetes rátalálás volt egy könnyen adaptálható, és tetszőlegesen továbbfejleszthető alapsémára.

E helyett a „Komikus Néger”<sup>13</sup> alapsémájának csak két alapváltfajáról lesz szó, de a történelmi hűség kedvéért meg kell említeni, hogy ez a jelensablon számos változatban élt az újvilági történelem során. A komikus szerelmi téma néhány jellegzetes alakja: a **csúf, házsártos fekete asszony**; a **megcsalt férj**; vagy a polgárháború időszakának sztereotípiái a **nevetséges fekete katona**; illetve a *coon*-dalok<sup>14</sup> szerencsejátékos **négerei** csakúgy, mint a **részeges, csapodár, csaló, babonás fekete plébános** alakjai is ide sorolhatók.

Mivel a *minstrel show* ma is legrészletesebben kutatható és legnagyobb számban megőrzött műfaja maga a *minstrel* dal (amely a dialógusbetéteket, monológokat, álnéger prédikációkat, és egyéb *minstrel* attrakciókat kötötte össze), és mivel a *minstrel* dalok tartalmazzák legsűrítettebben a *minstrel* színház teremtette „Komikus Néger” jellemképet, szemléltetőanyagaim javát az 1830-as és 1840-es évek népszerű dalterméséből veszem a **boldog ültetvényes rabszolga** és a **piperkőc városi néger**<sup>15</sup> bemutatásához.

<sup>11</sup> Dorman, James H.: The Strange Career of Jim Crow Rice. *Journal of Social History*, 1969-70. Vol. 3. No. 2. 120. (a továbbiakban: Dorman)

<sup>12</sup> Dorman, 119.

<sup>13</sup> Az itt bemutatásra kerülő két sztereotíp séma tulajdonképpen a korábban már említett browni „Komikus Néger” típus leágazása.

<sup>14</sup> A *coon* kifejezés a *racoon*, magyarul mosómedve szóból származik, mely az 1880-as évek népszerű dalszerzőinek szóhasználatában a „Komikus Néger”-t fogja jelenteni (a dalszerzők ugyanis előszeretettel azonosították a négereket fekete kedvenc állataikkal). A *coon*-dal a múlt század nyolcvanas- kilencvenes éveinek legnépszerűbb „dalköltészeti” műfaja lett a *minstrel* majd varieté színpadokon.

<sup>15</sup> „Gyapot Jim”, avagy a boldog ültetvényes rabszolga és „Frakkos Jimmy”, azaz a piperkőc városi néger [Varró Gabriella fordítása; a továbbiakban az azonos kategóriát jelölő fordítás-változatok egymást helyettesítve szerepelhetnek a szövegben], eredetiben „Happy Plantation Darcy” és „Dandy Darcy”, kifejezések bár széleskörben elterjedtek az angolszász kritikában, ezidáig azonban mindig egymástól elszigetelve, és nem mint egy alaptípus alkotóelemeiként kerültek tárgyalásra.

## „GYAPOT JIM” – AVAGY A BOLDOG ÜLTETVÉNYES RABSZOLGA

A „Komikus Néger” jellemsablon történelmi kialakulását és természetrajzát vizsgálva megállapítható, hogy a *minstrel* színház gyakorlata számottevő mértékben árnyalta és gazdagította a tágabb formulát. A jellemképek kavalkádjában az első, élesen megkülönböztethető változat a **boldog ültetvényes rabszolga** alakja volt. A karakter két meglehetősen eltérő típusból, a megelégedett, hűséges, gazdája kedvében járó rabszolgából és a vidám természetű, gondtalan, felelőtlen mulattató figurájából állt össze. Bár a két típus egyszerre jelent meg a *minstrel* színpadokon, élettartamuk más és más. Az első viszonylag korán eltűnt a szórakoztatóiparból, míg „Sambo,” a füstösképű mulattató alakja, úgy beépült a köztudatba, hogy a fehér népszerű kultúra életben tartotta: a *minstrel show* után a *vaudeville*-ben, majd a rádió *show*műsoraiban, továbbá a filmiparban, regények és népszerű sorozatok tucatjaiban egészen napjainkig, több nemzedéken át.

Joseph Boskin, a „Komikus Néger” fejlődéstanának egyik legnevesebb kutatója, a „Sambo” elnevezésben összegzi mindazt a szemléletbeli, képi és ábrázolásbeli elemet, amelyet a fehér ember a rabszolgához mint tréfacsinálóhoz és egyben mint a tréfa tárgyához társított. Sambo a kezdetektől fogva egy személyben látta el a munka és a szórakoztatás funkcióját. Komikus jellemvonásai a középkori európai udvari bolondokig vezethetők vissza, bár azoktól eltérően Sambo soha nem volt rangfosztott vagy számkivetett (mint való életbeli megfelelője). Ellenkezőleg, Sambot az amerikai közönség rögtön sajátjaként ölelte keblére, hogy hamarosan „olyan figura váljék belőle az amerikai kultúrában, akinek nem volt párja a mulattatásban és mulatságosságban”.<sup>10</sup>

A köztudatban is jól ismert és népszerű Sambo-képnek egyenesági leszármazottja a *minstrel* színpadokon a **boldog ültetvényes rabszolga** sztereotípiája. Eme új figura komikus jellemvonásait a legkonkrétabb és legnyilvánvalóbb formában az öltözék hordozta a négernek öltözött fehér színészeket felvonultató *minstrel show* közönsége számára. Az 1830-40-es évek népszerű nyomtatásban is terjesztett *minstrel* dalainak borító illusztrációi kiválóan alkalmasak arra, hogy a mai olvasó képet alkosson e típus korabeli ruházatáról és megjelenéséről. Akár a korábban már említett „Jim Crow” figurát, akár későbbi leszármazottait vesszük alapul, a típus külső jegyei lényegében megegyezők (1. ábra). A kinőtt, rendetlenül álló, toldozott-foldozott öltözék, a hatalmas, elnyűtt kalap és a naív bágyúságot tükröző mosoly hosszú évtizedekre mintát adott a **boldog ültetvényes rabszolga** külső megformálásához.

Az öltözék és testi megjelenés nyílt karikírozását már csak egyetlen lépés választotta el a belső személyiségjegyek parodisztikus megjelenítésétől. Ugyanakkor a színpadi „Komikus Néger” figuráról az igazi, élő rabszolga személyére való utalás közvetlen formában csak igen ritkán öltött formát. A *minstrel* dalszövegekben a faji kasztrendszert ideológiailag is törvényesítő, illetve a fehérek felsőbbrendűségét megerősítő konkrét érvelés nagyon finoman és burkoltan jelentkezett. A *minstrel* előadóknak olyan mértékben sikerült elleplezni ezt a látszólag egyszerű megfelelést, hogy a közönség szinte soha nem tapasztalhatott konkrét faji színezetű meg-

<sup>10</sup> Boskin, Joseph: *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. New York, 1986. 10.

jegyzéseket a színpadon. A festett ábrázatú *minstrelek* ugyanis óvakodtak attól, hogy politikai kérdésekben nyíltan állást foglaljanak, mivel a cél a nézők minél szélesebb táborának a kiszolgálása volt.

Az egyik legrégebbi dal, az 1820-as évekből, melyben a **boldog ültetvényes rabszolga** már egyértelműen mint komikus figura jelenik meg „Bonja Song”<sup>17</sup> címen ismert. Valószínűleg ez a legelső példája a gondtalan, jókedvű, zenekedvelő füstösképű rabszolga ábrázolásának. A hatalmaskodó, büszke, pallérozott de földi örömei nélkül élő, folytonosan aggodalmaskodó rabszolgatartó alakjának tökéletes ellentétpárja a néger szolgafíú. Ezt a szembeállítást tovább fokozza a dal markáns én-ő ellentételezése. A dal azonban mindenekelőtt a vidám néger fiú személyére és élet-szemléletének kifejtésére épül, mint az a refrénből is kitűnik.

*Me sing all day  
Me sleep all night  
Me hab no care my heart is light  
Me tink not what tomorrow bring  
Me happy so me sing.*

*(Danolok naphosszat, // Durmolok éjjel, // Gondom  
egy szál se, a szívem vidám, // Mit törődök a világ  
bajával, // Bódog vagyok, csuhaj, danolok ám.)*

A „Bonja Song” főhőse minta lett a **boldog ültetvényes rabszolga** külső és belső adottságainak ábrázolásához, további, hasonló *minstrel* dalok ezreihez. A vidám füstösképű rabszolga bendzsóval (vagy hegedűvel) a kezében, fülig érő vigyorával, groteszk tánc lépéseivel egy hosszú életű sztereotípiát alapjává lett.

Az új figura könnyedsége, nemtörődömsége és felelőtlensége gyakran párosult gyermeki naivitással a *minstrel* dalszerzők fantáziájában. A fekete ábrázatú *minstrelek* előszeretettel jelenítették meg a feketét mint infantilis lényt. Nemcsak azért, mert a közönség jót kacaghatott a figura naivitásán, hanem azért is, mert az előadás idejére ők maguk is azonosulhattak a gyermeki, senkinek felelősséggel nem tartozó lényekkel.<sup>18</sup>

A gyermeki intellektussal és naív hittel megáldott „Gyapot Jim” hamarosan mint az afroamerikai kisebbség tökéletesen infantilis tagja lépett a *minstrel* színpadokra. Kinőtt ruhája, több számmal nagyobb, otromba cipője, nyelvi bakijai a *minstrel* tréfákban,<sup>19</sup> és „furcsa” szokásai (mint pl. kleptománia) könnyűszerrel

<sup>17</sup> „Bonja Song” [„Bendzsó nóta”; Varró Gabriella fordítása. A további dalcímek és dalszövegek is saját fordítások, külön jelölés nélkül.] Brown Egyetem, Harris Gyűjtemény, No. 9. Starr Kottagyűjtemény, Lilly Könyvtár, Indiana Egyetem, Bloomington, In. MI. S8, Afroamerikai Anyag 1863 előtt (a továbbiakban: Starr). A dal szövegírója a Harris Gyűjtemény adatolása szerint bizonyos R. C. Dallas, szerzője ismeretlen.

<sup>18</sup> Lott, Eric: *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York, 1993. 144. (a továbbiakban: Lott)

<sup>19</sup> Vö.: Lott 142-43.

gyermekdedségének rovására voltak írhatók. A „Genny Git Your Hoe Cake Done”<sup>20</sup> című dalban például a füstösképű főhős úgy elmerül a dalolgatásban, hogy teljesen elfelejtkezik munkájáról. Az ilyenfajta mulasztások újra megerősítették a feketék velük született felelőtlenségéről és gondatlanságáról táplált hiedelmeket. Egy másik népszerű korabeli dal, az „Old Dan Tucker”<sup>21</sup> valószínűleg a hírneves *minstrel* szórakoztató, Dan Emmett tollából (1846), a főhöst mint idétlen gazdálkodót mutatta be, aki patópálságával óriási felfordulást teremt a farmon.

*Tucker is a nice old man,  
He used to ride our darby ram,  
He sent him whizzin down de hill,  
If he hadn't got up, he'd laid dar still.*

*(Jó öreg fickó Tucker, //Kecskét lovagót eccer, //Szágúdott vele a hegyen le, //Ha fő nem kel, ott fekszik örökre.)*

Nem nehéz belátni, hogy a lustaságot – csakúgy mint a megbízhatatlanságot – sokan a szellemi éretlenség és pallérozatlenség következményeként értelmezheték, és természetesen a négerekre vonatkoztatták. A semmittevés, a gondatlansággal és a naivitással együtt igen gyorsan bevonult „Gyapot Jim” jellemzőinek kelléktárába. A „Do I Do I Don't Do Nothing”<sup>22</sup> 1825-ből valójában az első ismert dal volt a témában. A néger ember vélt lustasága és semmirekellősége, nemcsak nevetségessé tette a négert a *minstrel* színház közönsége előtt, de bizonyos áttételekkel magát a rabszolgát tette felelőssé az esetleges gazdasági kudarcokért. A butuska színpadi néger nemcsak elmulasztott bizonyos teendőket, de tudatlansága néha odáig fajult, hogy félreértelmezte vagy fel sem fogta a fehér gazda kiszabott törvényeit és kódjait. A színpadi négerek ügyetlenkedése, csetlés-botlása azonban inkább nevetésre mintsem felháborodásra buzdította a fehér közönséget. Hiszen bármi rossz fát tett is a tűzre a minstrel rabszolga, az mindig kótyagosságának és gyenge értelmi képességének volt betudható.

Ugyancsak a sablon összetevői körébe tartozott a **boldog ültetvényes rabszolga** született tolvajként való szerepeltetése. A „De Long Island Nigger”<sup>23</sup> című dalban a néger rabszolga a következőképpen dicsekedett el legújabb szerzeményével, gazdája kabátjával a nyilvánosság előtt: „Massa bought a bran new coat and hung it on de wall // Dis nigga's gwine to take dat coat, and wear it to de ball”.<sup>24</sup> („Gazdám takaros kis gúnyát vett, oszt szöggre akasztotta; //Ez a nigger elcsórja, oszt abba megy a bálba”.)

<sup>20</sup> „Csinád mán, Genny asztat a kukoricaprószát”

<sup>21</sup> „Old Dan Tucker” [„A vén Tucker Dani”] Foster S. Dawn, Series of Old American Songs No. 37.; Lott 143-44 teljes szöveg.

<sup>22</sup> „Do I Do I Don't Do Nothing” [„Hát csak nem hiszed el, hogy nem csinálok sömmit”]

<sup>23</sup> A Christy Minstrel Társulat szerzeménye.

<sup>24</sup> Toll 74.

A **boldog ültetvényes rabszolga** komikumát a fenti jellegzetes tulajdonságok mellett még számos jelképes tárgyi kellék is fokozta. Ezek legtöbbjét a dalszerzők fantáziája társította a színesbőrű figurához. Igen népszerű volt „**Gyapot Jimmy**”-t kedvenc hangszerei (hegedű, bendzsó, tamburin stb.) vagy kedvelt állatai társaságában ábrázolni. A legsikeresebb **boldog ültetvényes rabszolga** szám, a „Jim Crow” [„Varjú Jim”] után, a dalszerzők előszeretettel jelenítették meg a Komikus négert varjúként (az analógia – feketeség, butaság, esetleg még a félelemkeltés is – nem szorul különösebb magyarázatra). Egy igen figyelemreméltó kottaborítón a néger és a varjú közti analógia még magára a fekete ábrázatú *minstrel* előadóra is áttevődik, aki ezen az igen szokatlan illusztráción nem csupán a tradicionális maszkban és kalapban pompázik, hanem alsó teste a varjúé (a fehér előadó itt egy ábrában egyesíti az álnéger fejet és a varjú testét; lásd 2. ábra).

Varjak, oposszumok, mosómedvék, aligátorok, varangyosbékák és csirkék (hogy csak néhányat említsek) kísérik kalandozásai során „**Gyapot Jimmy**”-t a legtöbb *minstrel* dalban. Bár a jelképes állatok nagy része néger forrásanyagra vezethető vissza (mint pl. a „Clar de Kitchen”, vagy a „Possum Up a Gumtree”<sup>25</sup> esetében), a színpadi négerekre vonatkozó állathasonlatok közvetve a négerek állatívá alacsonyítását szolgálták. Ilyen dal volt az „Old King Crow”<sup>26</sup> is 1843-ból, mely a varjak és a Négerek egy további közös vonására, a lopási ösztönre épült.

*Now gemmen hear what Ise gwoin to say,  
It am a fac dat you know,  
It come for to pass on a werry fine day,  
An its all about an Ole King Crow  
He's de blackest tief I know,  
He nebber says nuffin But Caw! Caw! Caw!*

*(Hát ide süssön minden uraság, // Mert amit most  
mondok nem ámitás, // Egy igen csodás nap történt  
meg ez/és mind a Vén Varjú Királlyal esett // Tol-  
vaj fajzat ő, úgy biz' ám // És folyvást csak egyet  
hajt, Kár! Kár! Kár!)*

A polgárháború előtti évek színpadi „Komikus Négere”-i (akárcsak ültetvényen dolgozó hasonmásaik) azonban nem állták szó nélkül a megalázó sértéseket, és nevetségessé tételüket, hanem a rendelkezésükre álló eszközökkel igyekeztek visszavágni színpadi ellenfeleiknek. Széles körben ismert volt akkoriban a *minstrel* szolga, John, története, aki a közhiedelemben elterjedt néger bugyutaságot mentésül használva „feje tetejére állította gazdája egész ültetvényes gazdaságát, a birkáknak zöld dohányt adott enni, ő maga elette a lovak elől a zabot, gazdájának keserű füvekből

<sup>25</sup> „Clar De Kitchen” [„Sikád mán ki asztat a konyhát”] és „Possum Up a Gumtree” [„Főszalatt a 'posszum a gumifára”].

<sup>26</sup> „Old King Crow” [„Vén Varjú király”] Brown Egyetem, Harris Gyűjtemény No. 39. In: Starr.



kevert teát, és akkor kezdte alaposan kiporolni a gazda kabátját, amikor az azt még javában viselte”.<sup>27</sup> Azonban a gazda illetően nyilvános megcsúfolása, mint jellegzetes minstrel fordulat, a rabszolgakérdés fokozatos előtérbe kerülése után szinte teljesen eltűnt a *minstrel* színpadok kelléktárából.

## A PIPERKŐC VÁROSI NÉGER – AVAGY „FRAKKOS JIMMY”

„Gyapot Jimmy” északi ikertestvére a *piperkőc városi néger* avagy „Frakkos Jimmy” lett, aki déli elődjét időben viszonylag gyorsan követte a *minstrel* színpadokon. Bár a *városi néger* formulát alapvetően más külső és belső tulajdonságok jellemezték, végső soron azonban ugyancsak a rabszolgaságot támogató érvrendszerek hozták létre őt is, csakúgy mint déli társát. Könnyű elképzelni, hogy a fehér lakosság az északon élő városi szabad négerekben jóval nagyobb veszélyt vélt felfedezni, mint az ültetvényeken jól elzárt és biztonságosan elszigetelt rabszolgákban. Éppen ezért a „Frakkos Jimmyt” megcélzó *minstrel* humor is sokkal élesebb és határozottabb volt, mint a „Gyapot Jim” változatok esetében.

Valószínűsíthető, hogy a *piperkőc városi néger* legelső megjelenése a *minstrel* repertoárban George Washington Dixon „My Long Tail Blue”-jához<sup>28</sup> köthető 1827-ből. A *piperkőc városi néger* karikatúrája gyakran irányult ruházatára, ezáltal igyekeztek kifejezni a *minstrel* előadók azt a fehér nézetet, miszerint a feketéknek nemcsak hogy semmi közük nem volt az arisztokráciához, de egyáltalán északon sem volt semmi keresnivalójuk. „Hosszú, fecskefarkú, válltömös frakk, magas fodros gallér és fehér kesztyűk”<sup>29</sup> képezték „Frakkos Jimmy” állandó toalettjét, melynek viselőjét a *minstrel* színház közönsége nemcsak nevetségesnek, de egyúttal kicsit félelmetesnek is tartott (3. ábra). „Frakkos Jimmy” félelmetessége elsősorban abban rejlett, hogy minduntalan igyekezett utánozni a fehér arisztokratákat cicomás öltözkéivel, mesterséges modorosságával, sőt néha még azt is megengedte magának, hogy fehér asszonyoknak csapja a szelet, s ez a korabeli amerikai társadalomban a legelvetemültebb merészség és arcátlanság volt, amire csak néger vetemedhetett. A már említett „My Long Tail Blue” harmadik versszaka így fogalmazza meg a *piperkőc városi néger* által megtestesített veszedelmet:

*Jim Crow is courting a white gall,  
And yaller folks call her Sue;  
I guess she back'd a nigger out,  
And swung my long tail blue.*

<sup>27</sup> Toll 75.

<sup>28</sup> „My Long Tail Blue” [„Fecskefarkú kék frakkom”] Brown Egyetem, Harris Gyűjtemény, No. 14. In: Starr.

<sup>29</sup> Toll 68.

(Varjú Jimmy udvarol, //mégpedig a fehér Sue-  
nak, //Ki egy niggeren alighogy túladsz, //Mánis az  
én frakkom farka után kap.)

„Frakkos Jimmy” azon vélt ambíciója, hogy fehér arisztokraták módjára viselkedjék, öltözzék és éljen, néha olyan eltúlozva jelent meg a színpadon, hogy egyenesen a fehérré válás óhaját fogalmazta meg. „A Nigger's Reason”<sup>30</sup> című dal utolsó két versszaka a következőppen szólt a néger ember eme leghőbb vágyáról:

*He'd like to be a gentleman,  
If he could live unhired,  
Nigger man no like to work,  
'Cause it make him tired.*

*Him tink it bore him debts to pay,  
Though folks may say is not right,  
'Cause for three months in de bench,  
Black man come out all wash white!*

(Ha tehetné lenne Úr ő, // Ki nem dőgozik csak  
lazzal, // A nigger a munkát elkerüli, // Nehogy  
megerőtesse magát. // A köcsönöket megfizetni? //  
Micsoda bolond beszéd, // Hisz három hónap is  
elegendő, // S tisztára mossák a nevét.)

A fehér dalírók mindent elkövettek, hogy a feketéket mint riválisukat teljességgel lehetetlenné tegyék, külsőleg éppúgy, mint értelmi képességeik terén. A külső megjelenés paródiája különböző mértékben nyilvánult meg a dalokban, az enyhébb, cicomázkodást kifigurázó dalokról egészen a kegyetlen és szántsándékkal megsemmisítő groteszk szintjéig. Ilyen megsemmisítő csapást mért a négerekre a Henry H. Paul által szerzett „Sam of Tennessee”, a Rice tollából származó „New Oh! Hush!” vagy a „Do Come Along Ole Sandy Boy”<sup>31</sup> is, melyek mindegyike igen nyíltan tárgyalta a feketék jellegzetes vagy állítólagos fizikai tulajdonságait (úgy mint hatalmas lábak, kezek, testszag stb.).

A feketék intellektuális meghurcolásának mintapéldánya a korszakban nagy népszerűségnek örvendő „Dandy Jim from Caroline”,<sup>32</sup> mely a **piperkóc városi**

<sup>30</sup> „A Nigger's Reason” [A nigger érve]; teljes szöveget lásd Dennison, Sam: Scandalize My Name: Black Imagery in American Popular Music. New York, 1982. 147-9. (a továbbiakban: Dennison)

<sup>31</sup> „Tennessee Sam”, „Do Come Along Ole Sandy, Boy” [„Gyere mán, te vén Sandy”]; Dennison 152.

<sup>32</sup> „Dandy Jim from Caroline” [„Karolinai Füstös Jim”] Brown Egyetem, Harris Gyűjtemény, No. 34. In: Starr.

**néger** önzését és hiúságát tűzte kardélre. Füstös Jim a következőképpen dicsekedett ellenállhatatlan bájaival és múltbeli hódításaival:

*I've often heard it said ob late,  
Dat souf Carolina was de state,  
Whar a handsome nigga's bound to shine,  
Like Dandy Jim from Caroline.*

*For my ole massa tole me so,  
I was de best looking nigga in de country,  
O, I look in de glass an found 'twas so,  
Just what massa tole me, O.*

*(Hallottad-e már te is komám, //a legendát mi erre jár, //hogy Karolinában ott délen él, a vág// Karolinai Füstös Jim. //Nót egy vén gazdám az mondogatja, //Hogy széles e határban a legszebb nigger vagyok//Hát menten a tükröt kezembe kaptam//Elámultam, tényleg, mi gyönyörű vagyok.)*

Időnként „Frakkos Jimmy”-t úgy hatalmába kerítette saját öntelt dicsekvése, hogy teljesen megfedkezett a meghódítandó nőkről és nyíltan bevallotta az ámuló nézőknek, hogy valójában önmagát szereti a legjobban. Pontosan ez történik az „A Little More Cider”<sup>33</sup> következő soraiban is:

*I love de white gal and de black,  
And I love all de rest;  
I love de gal for loving me,  
But I love myself de best.*

*(Szeretem a lányt ha fehér ha néger, //és az összeset mi előbb kimaradt//Szeretem mindet, mer' szeretnek engem//De mindenek felett szeretem magamat.)*

A dalírók a városi négert teljeséggel alkalmatlannak akarták mutatni az északi fehér arisztokrata körökbe való beolvadásra, ezért nem csupán a külső jegyekben, de szellemileg is alacsonyabb rendűnek kellett őt ábrázolniuk. Míg a **boldog ültetvényes** szolga ártatlan, oktondi csínytevéseivel kifejezetten szeretetreméltó volt a *minstrel* közönség számára, a **piperkőc városi néger** mindenképpen nevetséges, de igen kevésbé vonzó figurának bizonyult. A „Going Ober de Mountain”, a „Walk in the

---

<sup>33</sup> „A Little More Cider” [„Még egy csöpp almabort”]

Parlor” vagy Rice „Pompey Smash”<sup>34</sup> című száma mind kiváló példa a városi néger intellektuális kifigurázására. Az a dal azonban, amely nemcsak „Frakkos Jimmy” értelmi alacsonyabb rendűségét énekelte meg, hanem egyúttal ennek a „Komikus Néger” típusnak a legfőbb jellegzetességeit is összegyűjtötte, a „Zip Coon”<sup>35</sup> volt. A dal kottaborítója különösen alkalmas a külső karikírozás jellegzetes jegyeinek megfigyelésére. (4. ábra) A torzítás eme külső jegyeit a *minstrel* színház kifejezetten azzal a céllal hozta létre, hogy az asszimilációra mindenképpen alkalmatlannak ítélte nagyvárosi négerséget a lehető legdurvább eszközökkel szégyenítse meg.

A dalszöveg nemcsak a városi néger csekély szellemi képességeit hangoztatta, hanem zavaros politikai nézeteinek is hangot adott. Zip Coon nagy hangon példálózott többek között azzal, hogy milyen „mívelt tudósemler”, amit igyekezett is rögtön bizonyítani azzal a „Jehengerlő ténnyel”, hogy kívülről tudja fújni a „Coony In the Hollar” [„Mosómaci bebútt a likba”] című dalt. Férfiasságát kigúnyolandó, a dalszerző „Vén Sue Blueskin”-t rendelte mellé társul, míg politikai nézeteinek kuszaságára bizonyítékul a következő szavakat adta „Zip Coon” szájába:

*If I was de President of dese United States,  
I's suck lasses candy and swing upon de gates,  
An dose I didn't like I'd block em off de dockett,  
An de way I'd block em off would be a sin to Crockett.*

*(Ha én lehetnék ezeknek az Egyesült Államoknak  
az elnöke/Melaszczukrot szopogatnék és kerítéscekről  
csüggnék le//És ha vóna valaki, ki rossz szemmel  
mer nézni rám//Hát betuszkónám úgy a vízbe,  
hogy Crockett se ismerne rám.)*

A piperkőc városi néger alaptípusán belül „Zip Coon” és „Füstös Jim” figurája bizonyult a leginkább népszerűnek, akik egy virágzó, bár következményeiben igen káros tradíciót teremtettek (illetve szolgáltak ki) az elkövetkező évtizedekben a *minstrel* színpadokon. A négernek, mint ahogy a dalok bizonyítani igyekeztek, nem volt sok keresnivalója Északon; szabadságát, ha egyáltalán rendelkezett vele, rossz célokra használta (pl. utánozta a fehér elitet, udvarolt a fehér nőknek, neveltségese hóbortoknak hódolt, és arcátlanul nagyképpen tette közhírré nem is létező műveltségét). „Frakkos Jim” jellemkomikumának forrását Dennison (a népszerű dalköltész majd 200 éves hagyományának kiváló ismerője) a következőképpen foglalta össze: „Fizikai megjelenése, szerelmi viszonyai, világnézete, jövőbeli kilátásai, röviden egész személyisége, a neveltségesség tárgya volt, ezáltal önbecsülésének és büszkeségének utolsó kicsi szikrájától is megfosztott”.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> „Going Ober de Mountain” [„Ha átkelünk a nagy hegyen”]; „Walk in the Parlor” [„Séta a szalonban”]; „Pompey Smash”; mind Dennison 140-143.

<sup>35</sup> A kritika többnyire Bob Farrelnek tulajdonítja a dalt, bár George Washington Dixon, aki szintén magának vindikálta a szerzői jogot.

<sup>36</sup> Dennison 147.

A *minstrel* színészek azonban nemcsak kifigurázták a városi négert, hanem megpróbálták azt is igazolni általa, hogy a néger képtelen északon élni. A fekete ábrázatú *minstrelek* rengeteg komikus helyzetet találtak ki „Frakkos Jimmy” városjárása kisebb-nagyobb buktatóinak ábrázolására. A *pipeerkőc városi négert* „szélhámosok forgatták ki vagyonából vagy villamosok gázolták el, áramütés sújtotta, vagy bebörtönözték, többnyire olyan jogszabály alapján, melyet egészen fel sem tudott fogni”.<sup>37</sup> Ezek a komikus helyzetek azonban nem csupán a feketék lejáratására szolgáltak, hanem egyben modellként is arra vonatkozóan, hogy hogyan nem szabad viselkedni a nagyvárosban. Így a *minstrel* színpadok a szórakoztatás mellett neveltek és tanítottak is, csak éppen Barnum Múzeumától eltérően „nem kiállításokkal, hanem a nevetés eszközével tették mindezt”.<sup>38</sup>

A *pipeerkőc városi néger* és a *boldog ültetvényes rabszolga* figurája a színpadi „Komikus Néger” alakjának csupán a két fő, és egyben legnépszerűbb korai változata volt. Ez a központi jellemsablon még az 1830-as évek folyamán további, korábban már említett, változatokkal bővült (ún. *házsártos néger asszony*, *féltékeny fekete férj*, stb.). Így tulajdonképpen már a *pre-minstrel* szóló előadások rutinjaiban és dalaiban megjelentek mindazok a tipikus *minstrel* jellemsablonok és alaptémák, melyek variációiból a *minstrel show* több mint negyven éven át állandóan meríthetett. Részben ezzel a végtelennek tűnő komikus téma- és karakterválasztékkal magyarázható az, hogy a *minstrel* színpadok folyamatosan újdonsággal tudtak szolgálni a közönségnek, ezzel is biztosítva a népszerűség fenntartását. A „Komikus Néger” séma alakváltozatait, s a hozzájuk kapcsolódó humoros témaköröket a századfordulón az amerikai népszerű kultúrában újonnan megjelenő szórakoztatóipari médiumok vették át, és terjesztették tovább a 20. században.

\* \* \*

A „Komikus Néger” sztereotípiája óriási népszerűsége maradandó károkat idézett elő a feketék kulturális érvényesülésében, hiszen a *minstrel show* groteszk, torz bohócfigurája kiszorította a színpadokról az eredetit. A *minstrel show* tömeghatása nemcsak lehetetlenné tette az igazi fekete örökség megismertetését a nagyközönséggel, de az 1880-as évektől maguk a fekete előadók is a *minstrel* stílus átvételére kényszerültek, ha a szórakoztatóiparban kívántak érvényesülni. Ez a tény tovább késleltette a valódi afroamerikai kultúra bemutatkozását Amerika színpadain és a szépirodalomban egyaránt.

<sup>37</sup> Toll 69.

<sup>38</sup> Toll 70.

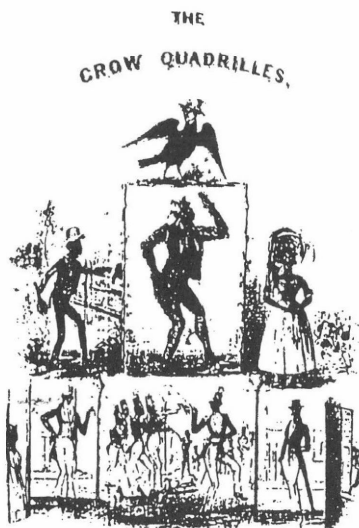


JIM CROW.

NEW YORK.

Published by J. B. LEECH & CO. 15 NASSAU ST.

1. ábra



Arranged for the Piano-forte by

ROBT ASHLEY & Co.

NEW YORK.

Wm. C. C. INDICOTT & Co. 15 NASSAU ST.

2. ábra



JIM CROW.



3. ábra



ZIP COON.

A favorite Comic Song.

Sung by

MR. G. W. HENSON.

New York: J. B. LEECH & CO. 15 NASSAU ST.

4. ábra

GABRIELLA VARRÓ

*Zwei populäre Varianten des Stereotyps vom komischen Neger in den Minstrel-Liedern Anfang des 19. Jahrhunderts*

Das Phänomen des „blackface minstrelsy“ (= Kunst in der der Interpret sein Gesicht schwarz bemalt, um die Schwarzen nachzuahmen und somit eine komische Wirkung zu erzielen) ist ein verhältnismäßig unbekanntes Gebiet bei den Amerikanisten in Ungarn. Die Intention der vorliegenden Studie ist daher in erster Linie, diese einzigartige Gattung des amerikanischen populären Theaters zu definieren. Es wird ihre kulturelle Bedeutung dargestellt, sie wird in die wichtigeren historischen und gesellschaftlichen Strömungen eingebettet, die die Herausbildung der Minstrel-Tradition gefördert hatten. Ferner gibt die Studie einen kurzen Überblick der Koreographie der Minstrel-Aufführungen.

Die beispiellose Beliebtheit der „blackface minstrelsy shows“, die sich gleich nach der Entstehung der Gattung in den 1840er Jahren zeigte, wurde nicht nur durch die im „minstrelsy“ verkörperten historischen und gesellschaftlichen Bedürfnisse der Zeit hervorgerufen. Ihre Attraktivität ist zum Großteil dem Stereotyp des „amerikanischen Schwarzen“ zuzuschreiben, der sich hinter den Figuren verbarg. Die originellste und zugleich populärste Gestalt der „minstrel shows“, der „komische Neger“ (dargestellt durch weiße Interpreten, die ihre Gesichter mit verkohltem Korken schwarz schminkten), erntete sofort riesigen Beifall beim Publikum des populären Theaters.

In der Studie werden die Gründe für den gewaltigen Erfolg des „komischen Negers“ kurz erörtert, ferner wird der Versuch unternommen, ein typologisches System aufzustellen, wobei die abwechslungsreichen Charakterzüge und Varianten des beliebten Stereotyps aufgezählt werden, die in der frühen Etappe seiner Entwicklung entstanden sind. Von den zahlreichen Varianten des „komischen Negers“ werden die zwei bekanntesten, „der glückliche Diener von der Plantage“ und der „gecke Neger aus der Stadt“ ausführlicher dargestellt. Die historischen, psychologischen und Rassenbedeutungsinhalte sowie die inneren und äußeren Charakterzüge dieser zwei Typen des „komischen Negers“ werden in der Studie anhand beliebt-bekannter Lieder aus dem 19. Jahrhundert (da bildeten sich nämlich diese Formen heraus) dargestellt.

GABRIELLA VARRÓ

*Two Popular Incarnations of the "Comic Black" Stereotype in Early-19th-Century Minstrel Songs*

The phenomenon of „blackface minstrelsy“ („the art of blacking the face conjoined with Negro representation for comic purposes“ as the term is defined in the article) is a relatively little known area of 19th-century popular theater for Hungarian students of American Studies. The present paper, therefore, primarily undertakes to define this most unique contribution of the American popular stage to

the art of drama and the larger American culture in general. It specifies the cultural significance of the phenomenon, while locating it within the prominent historical and social movements and tendencies of the times which were responsible for the emergence of the minstrel tradition. A brief review of the basic choreography of the shows is also included in the article.

The unprecedented popularity of the „blackface minstrel show” soon after its evolution in the 1840s arose not only from minstrelsy's prompt embodiment of urgent historical and social needs of the times. Much of its appeal was due to the Black American, who loomed large among the figures of minstrel stages. The most original and at the same time most popular figure of the minstrel show, the „Comic Negro” (impersonated by white performers attaching burnt cork to their faces) was an immediate hit with popular theater audience.

The study briefly traces the reasons for the immense popularity of the „Comic Negro”, as well as attempts to set up a typological system to view the manifold characteristics and numerous versions this popular stereotype developed through the early years of its career. From the many variants of the „Comic Negro” formula, the two most well-known types, the Happy Plantation Ducky and the Dandy Ducky have been chosen for detailed presentation. Through illustrations from 19th-century American popular songs (which gave rise to the above formulae), the historical, racial and psychological contents together with the inner and outer properties of both „Comic Negro” types are highlighted in the article.